Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini
Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel
Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

Horario
De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo
de 10:00 a 14:30 h
visita completa al Museo,
de 14:30 a 19:00 h
visita a Colección 1
y una exposición temporal
(consultar web)

Martes cerrado

Las salas de exposiciones se desalojarán 15 minutos antes de la hora de cierre

Actividad relacionada

Encuentros con David Bestué
– 21 de septiembre de 2017
– 23 de noviembre de 2017
– 15 de febrero de 2018

Inscripción previa en
mediacion@museoreinasofia.es

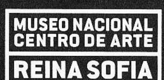
\+ Información
www.museoreinasofia.es

NIPO: 036-17-003-4 D.L.: M-22502-2017

Programa educativo desarrollado con el mecenazgo de Fundación Banco Santander









MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

David Bestué
ROSI AMOR

13 de septiembre de 2017
26 de febrero de 2018

Edificio Sabatini: Planta 1 y
Planta 0, Sala de Bóvedas

Programa Fisuras

EXPOSICIÓN

JEFA DEL ÁREA DE EXPOSICIONES
Teresa Velázquez

COORDINACIÓN DE LA EXPOSICIÓN
Rafael García

RESPONSABLE DE GESTIÓN DE EXPOSICIONES
Natalia Guaza

APOYO A LA GESTIÓN
Inés Álvarez

REGISTRO
Clara Berástegui
Iliana Naranjo
David Ruiz

RESTAURACIÓN
Juan Sánchez, restaurador responsable del proyecto
Begoña Juárez

MONTAJE
V15

TRANSPORTE
Ordax

FOLLETO

ENTREVISTA
María Salgado

JEFA DE ACTIVIDADES EDITORIALES
Alicia Pinteño

COORDINACIÓN Y EDICIÓN
Mercedes Pineda

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Julio López

IMÁGENES
Joaquín Cortés / Román Lores, excepto *El Escorial* y *Expositor 2*, de David Bestué

IMPRESIÓN
ErasOnze

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía quiere expresar su más sincero agradecimiento a David Bestué y a las siguientes personas e instituciones:

ABN - Aplicaciones Biológicas a la Nutrición, SL
Artemide
Pablo Capitán del Río
Benoît Duchesne
Joan Galí
García Galería
HANGAR.ORG
Patrimonio Nacional. Dirección de las Colecciones Reales
Pense
María Salgado
Julia Spínola

Imagen de portada
Transición de carne a madera, 2017
Resina, serrín y harina de carne

En el trabajo que presenta para el Programa Fisuras, *ROSI AMOR*, el artista David Bestué (Barcelona, 1980) lleva a cabo una investigación material y formal a partir de tres técnicas escultóricas: el corte láser, el molde y la reutilización de elementos de diferentes épocas. Bestué evoca tres lugares diferentes —los barrios madrileños de Las Tablas y Vallecas, y el Monasterio de El Escorial— que se corresponden a su vez con las ideas de lo empresarial, lo popular y lo histórico. En la primera sala del espacio expositivo una serie de péndulos realizados en metacrilato y otros materiales, imitan la estética fría y desprovista de afectos ligada al poder. Una estética, material y técnica que sirven de contrapunto a los *poemas de resina* que se exponen en la segunda sala. Se trata de una serie de elementos domésticos realizados con resina y materiales orgánicos e inorgánicos de múltiples procedencias. En la Sala de Bóvedas el artista ha acumulado elementos del pasado, sin jerarquía ni orden, como si se tratase de un trastero o una cripta expoliada, en la que se mezclan diferentes tiempos históricos en una suerte de memoria desorganizada. Como cierre, un banco y una farola permiten observar con calma una serie de naranjas dispersas por el suelo.

Esta exposición se complementa con *00:00h*, una escultura situada en el exterior del museo que se activa durante un corto periodo de tiempo en el momento del cambio de día

“Porque cosas que han sido otras se han deshecho de ser”
Una conversación entre David Bestué y María Salgado

1.

m – Tu trabajo parte de la poesía a distintos niveles. Hablemos aquí de al menos tres: los objetos a los que denominas *poemas de resina*, las constantes referencias a poetas de la tradición peninsular, y el trabajo de convocatoria de tiempos históricos que algunas de tus piezas realizan de manera, dices, “poética”. Comencemos con los objetos de resina.

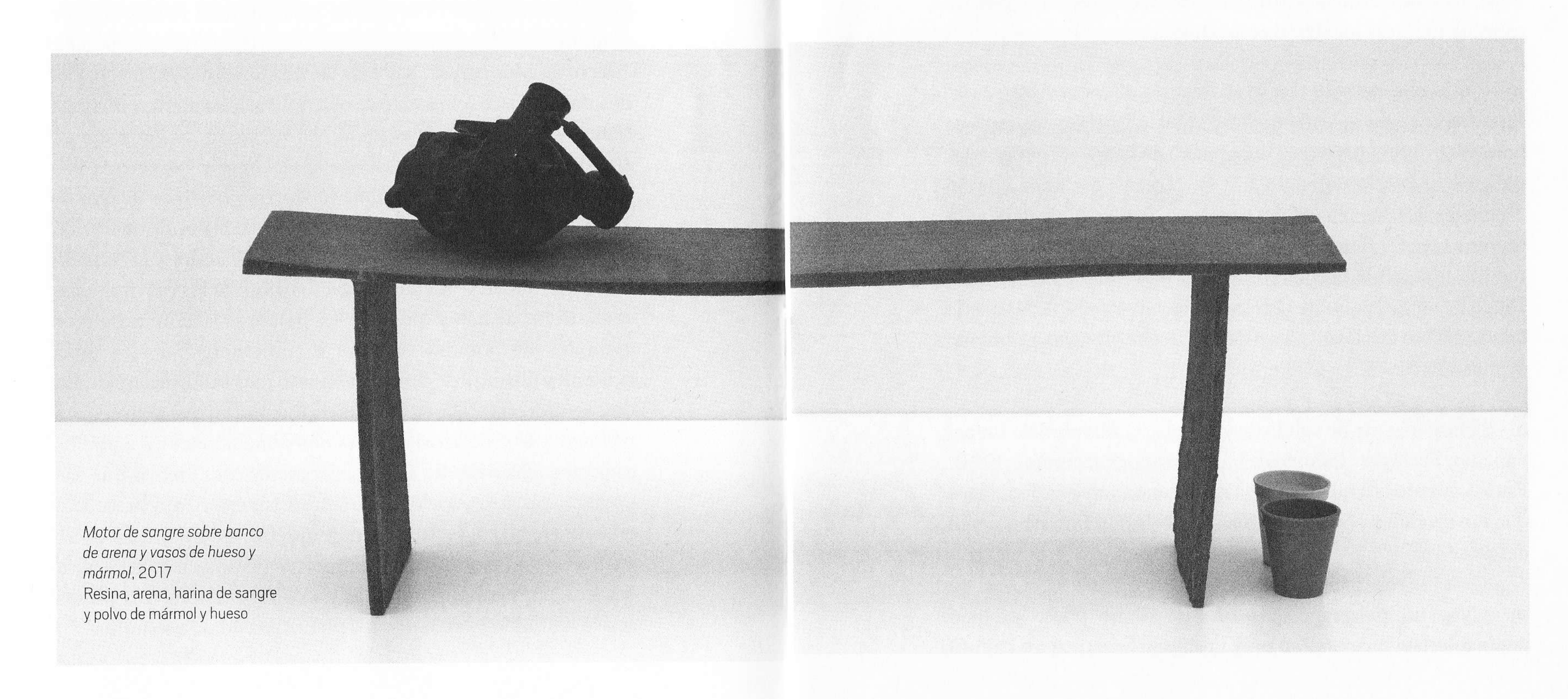
d – Yo trabajo con la idea de “poemas sin palabras” según mi propia lectura de Stéphane Mallarmé, César Vallejo o Haroldo de Campos. Mi intención es llevar el lenguaje a la dimensión física a través del material. En un trabajo anterior, *Esculturas metálicas* (2012), encerraba una serie de sustancias en unos “estuches” de hierro que para mí funcionaban como caligramas metálicos. En las nuevas obras que presento en *ROSI AMOR* la resina me permite dar la forma que quiera al material. Por otro lado, mientras preparaba esta exposición, leí *Poesia como coisas* (1983), un estudio de Marta Peixoto sobre el poeta João Cabral de Melo Neto. El libro fue fundamental para imaginar estas obras porque, por un lado, describe un tipo de composición a partir de una reducida selección y permutación de elementos simbólicos (cuchillo, reloj, bala), y, por otro, explica cómo el poeta brasileño trabajaba con las palabras como si fueran objetos, minerales. Peixoto cita un verso de Cabral de Melo Neto que dice: “que la palabra leve pese como la cosa que nombra”.

m – Fíjate que tus *poemas de resina* vuelven esta frase un tanto metafórica un poco “más literal” al conseguir que unas formas o contornos de objetos del mundo típicamente asociados a unas palabras puedan llegar a contener unas sustancias que efectivamente pesen; si es que aquí conviniéramos en asignar la cualidad de “más literal” al objeto físico que hace de referente específico del significado convencional y genérico del sustantivo al que se suele asociar. En todo caso, lo que me interesa es cómo la sustancia de relleno de la forma moldeada por un objeto físico que es referente de la palabra que la nombra (“cubo”) es obtenida de la pulverización de otro objeto físico que es a su vez referente de otra palabra sencilla (“ciprés”), por lo que se establece entre ambas (forma y sustancia) una suerte de transferencia de sentidos que muy sencillamente podríamos llamar metáfora (“Cubo de ciprés”) y se vuelve aquí, de nuevo, y bajo la asignación anterior, un tanto “más literal”. Por cierto, en bastantes piezas de este conjunto de obras, como esa “mesa de tierra” que es, además, “tierra de Monegros”, hay más de dos términos en juego, y el desplazamiento semántico se multiplica de manera centrífuga (como el *Taburete de plátano con respaldo de ajo y ajo de Delfos*) o centrípeta (*Mesa de agua de mar soportada por cuatro patas de pez, una rama de barca y un trozo de tela de Moguer*), ampliando los contextos de sentido donde operarían tus poemas. Me parece que esta multiplicación y la tensión entre literalidad y “metaforicidad” enriquece los movimientos semánticos de estos “poemas sin palabras” frente a algunos ejemplos de poemas visuales u “objetuales” de los años ochenta y noventa de funcionamiento más unidireccional. En este sentido, creo que es virtuosa la manera en que conseguiste traducir a tres dimensiones las dos dimensiones de aquellos esquemas gráficos de *Esculturas metálicas*. Pienso que las operaciones de traslación y metamorfosis están muy presentes en tu obra, no solo entre léxico y objetos, sino también entre sustancias vivas y sustancias muertas (*Transición de carne a madera*, por ejemplo), líquidas y sólidas, etcétera. Tus piezas van levantando y cruzando los planos, como un molinillo.

d – Para mí el material es más importante que la forma. Como escultor, no modelo, no toco, no tallo. En mis piezas apenas hay huella. El escultor clásico trabajaba con muy pocos materiales (arcilla, piedra, yeso o bronce), porque para él lo importante era la forma, mientras que para mí es todo lo contrario. En la decoración de la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia, el arquitecto Antoni Gaudí quiso incluir ejemplos del mundo mineral, vegetal y animal, para lo que, en muchos casos, usó moldes de palmas, ocas u hombres. Su razonamiento era que la mejor manera de mostrar la "obra de Dios" era realizar copias directas del mundo real. Este es un ejemplo límite de la idea de representación que yo he querido aplicar, aunque, en mi caso, he obtenido los moldes de objetos que he ido encontrando en paseos por Vallecas. Posteriormente he rellenado estos moldes con materiales pulverizados, de origen múltiple. Me importa la materia porque es la pervivencia del pasado traída al presente por cualquier objeto. En los *poemas de resina* lo que hago es licuar la materia, pulverizarla. Al moler un objeto atomizo su sustancia para que de repente adquiera un nuevo cuerpo justo después de desaparecer. Porque son cosas que han sido otras se han deshecho de ser.

m – Me pregunto por qué las formas de *Esculturas metálicas* son abstractas y estos poemas de resina son figurativos.

d – Hay varias razones. Una es que los *poemas de resina* remiten, aunque sea lejanamente, a los bodegones barrocos españoles, a su austeridad. Otra es que la transformación de elementos figurativos acentúa la idea de metamorfosis. La disociación entre forma y material provoca, por último, que unos objetos aparentemente familiares de pronto te lleven muy lejos. Son como un rayo. Que un tablero sobre dos caballetes te transporte a los Monegros, por ejemplo. O que unos vidrios rotos te hablen de un barranco.



Motor de sangre sobre banco de arena y vasos de hueso y mármol, 2017
Resina, arena, harina de sangre y polvo de mármol y hueso

2.

m – La última pieza que mencionas, además de vincular rotura y barranco, caída y ruido de vidrio cuando se rompe, introduce en la ecuación un nombre propio, la especificidad de un lugar, que es el barranco de Clamores, citado por María Zambrano en "Un lugar de la palabra: Segovia" (*España, sueño y verdad*, 1965).

d – Trabajar con el material te limita al mundo inerte. A la escultura le cuesta introducir intangibles como las emociones. Por eso he intentado identificar una serie de lugares específicos que puedan generar un estado de ánimo particular. Cuelgamuros no es solo un lugar históricamente marcado, es también un malestar. No es lo mismo Toledo que una playa de Mallorca. Yo quiero capturar la vida afectiva del país y, ya que no puedo pulverizar un sentimiento o un gesto, traigo a la resina elementos específicos que sí pueden transportarlos.

m – De hecho, no solo traes la sustancia de lugares, digamos, históricos, como el Valle de los Caídos o El Escorial, sino de paisajes producidos por el imaginario de la poesía peninsular del primer tercio del siglo XX. El Moguer de Juan Ramón Jiménez, el "olmo viejo" del poema de Antonio Machado ("A un olmo seco", *Campos de Castilla*, 1912), y esos títulos que resulta imposible escuchar sin recordar versos de Gerardo Diego o Lorca: "cubo de ciprés con asa de camino", "clavo de diente y labio de clavel", "reja de café, leche y azúcar y candado de periódico".

d – Sí, también me he valido de Góngora, el Alfanhuí de Rafael Sánchez Ferlosio (*Industrias y andanzas de Alfanhuí,* 1951), Enric Casasses o la misma María Zambrano, una serie de autores que me ayudan a configurar una suerte de sustrato emocional del país.

m – Veo un riesgo en esto último. Como poeta y como peninsularista me resultan muy problemáticas, por un lado, la idea de país y, por otro, la de continuidad de una historia literaria vinculada a un territorio nacional, porque esta suele ponerse al servicio de la historia del Estado. La historia desde abajo, también para la poesía, tiene más que ver con rupturas, recomienzos y discontinuidades, con citas secretas entre generaciones distantes que se buscan porque se necesitan, también con confrontaciones intergeneracionales, y con exilios, abandonos y viajes, con la construcción de culturas alternativas que reconstruyen a su vez otros relatos y archivos posnacionales, como explica muy bien Germán Labrador en su *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (2017).

d – Yo identifico dos Españas. Una es la de Felipe II, que para mí es la raíz del problema. Es lo granítico, lo pesado, lo duro, lo católico, el imperio, el pasado político, la voluntad de homogeneizar un país y encerrarlo en sí mismo. Algunas de las obras que presento en la Sala de Bóvedas remiten a este imaginario. El descenso por las escaleras que llevan a este lugar, situado en el sótano del Museo, se vincula simbólicamente con el descenso para acceder a la cripta del Panteón de Reyes de El Escorial. Ahí he dispuesto fragmentos de diferentes periodos históricos sin jerarquía, como si se tratara de un museo arqueológico un tanto desorientador. He querido tratar estas ruinas sin ningún tipo de solemnidad. Son formas sin sustancia, cáscaras del pasado, que se pueden manipular porque están muertas. La otra España, la que me interesa, es la que he intentado guardar en los *poemas de resina* de los que hablábamos al principio. Se trata de una España popular, porosa y vallecana. Me interesa el sur de Madrid porque lo identifico como un espacio en constante transformación a nivel matérico. Es el estómago de la ciudad, donde se encuentra su mercado central, Mercamadrid, y donde se deposita su basura, Valdemingómez. Es el barro, el trigo y el yeso, la memoria popular.

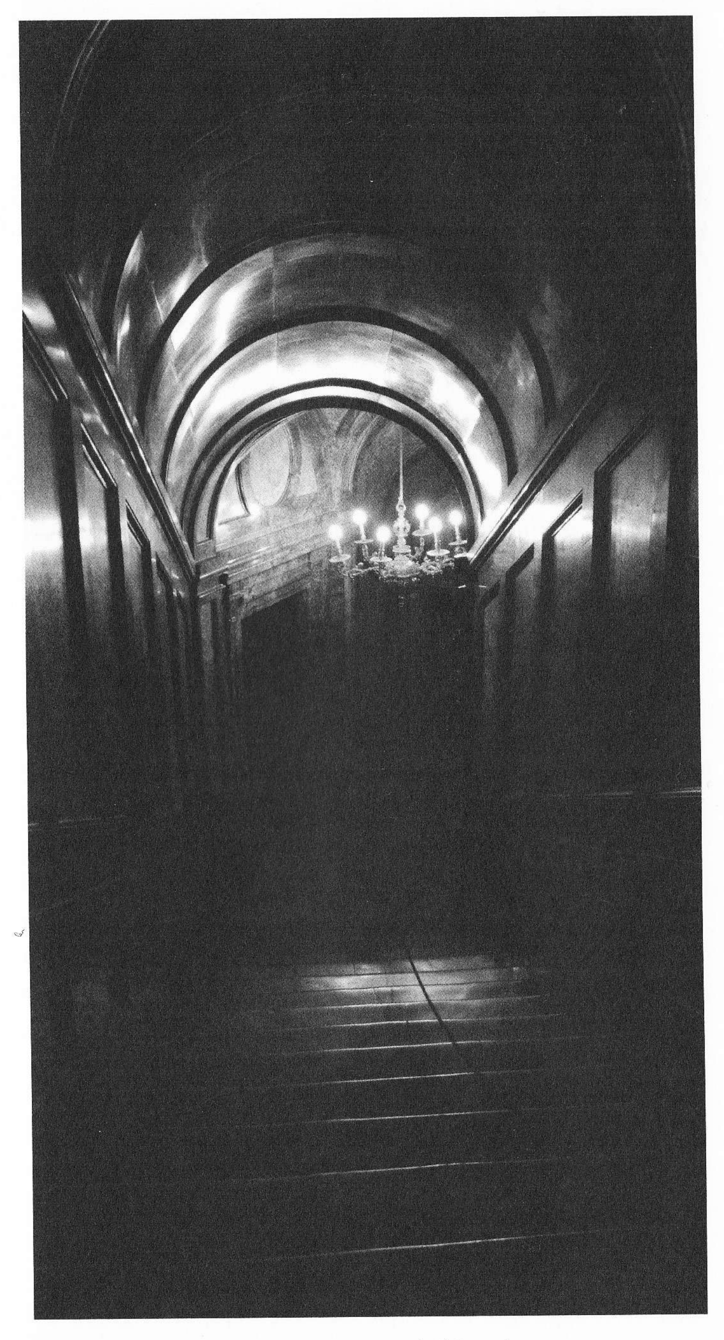
m – Entonces, ¿tú ligas lo "poético" a la cultura popular? ¿Qué me dirías sobre "mermelada de Atocha sobre plato de Cerro Testigo en estantería de sal"?

d – La poesía trae el testimonio directo y subjetivo de cada época, guarda las huellas del subconsciente colectivo. La pieza de la que hablas es el *poema de resina* más vallecano. Quería introducir Atocha, porque es donde comenzaban los paseos del escultor Alberto y sus amigos. Iban caminando desde la estación de tren a Cerro Testigo. Pero para mí Atocha también son los atentados del 11-M. He hablado de yeso, de Valdemingómez y de trigo, pero al final está el atentado. El sacrificio se produjo en el sur de la ciudad. La mermelada de Atocha que contiene esta pieza, es el único elemento de los *poemas de resina* en la que el material pulverizado (un fragmento de ladrillo de la estación) se ha mezclado con resina natural, de pino resinero, para que tomara una forma blanda, informe. El malestar, el trauma o los recuerdos y pensamientos que guardamos en nuestra mente muy difícilmente encuentran una forma de salida. La verdad es que no estoy seguro de que esta evocación de lugares y sucesos vaya a ser del todo entendida por el público que venga de otro país.

m – ¿Y cómo crees que recibirá tu operación sobre el "imaginario español" alguien que viva en la Península?

d – Hay una serie de artistas que trabajamos con España como material, como símbolo que ha de ser replanteado desde otra óptica. Se trata de reivindicar una serie de testimonios postergados o ignorados, que nos hablan de cómo el país no se sostiene por la política sino por otro magma, un barro emocional diverso. Creo que la derecha tiene una idea muy monolítica de España. Intentan desenredar la complejidad del territorio, alisar sus rugosidades. En pos de una supuesta eficiencia o fe en el futuro, promueven un proceso normalizador que considera lo particular y la diferencia como fallas.

m – A propósito de los usos de ese gran proceso normalizador y "modenizador" que mencionas y que, en mi opinión, tanto tiene que ver con la cultura nacida en el periodo desarrollista, podríamos hablar ahora de otras de las obras que expones en esta muestra.



Escaleras de acceso al Panteón Real del Monasterio de El Escorial

3.

d – Claro. También presento unas obras de metacrilato cortadas a láser. En un principio quería que fueran relojes, pero a medida que las he ido pensando han perdido las manecillas y solo conservan sus péndulos. Son como relojes incompletos que únicamente marcan los segundos, como si estuvieran situados en un presente continuo. Para mí, constituyen el prólogo de la exposición, un contrapunto bastante frío a los *poemas de resina*. Si el territorio que los poemas invocan es Vallecas, el de estas obras de metacrilato sería Sanchinarro y Las Tablas, barrios de reciente construcción, en el norte de Madrid. Estos barrios simbolizan el poder, pues son el lugar donde se están asentando las sedes de las empresas más grandes del país. Si paseas por allí y ves las fachadas de esos nuevos edificios de oficinas, descubres una estética muy tecnológica, con lamas fluidas, juegos ópticos y superficies "pixeladas". Se nota que han sido ideadas desde la pantalla de un ordenador. Al preparar *Historia de la fuerza* (2017), una investigación sobre ingeniería y materiales constructivos, comprendí que cuando aparece una técnica o material nuevo, se tarda un poco en encontrar su estructura idónea, como si se fuera a tientas. Creo que la tecnología informática aplicada a la construcción todavía no ha encontrado su estética. En las obras de esta sala he querido, entonces, hacer uso de este tipo de técnicas. Como escultor, resulta un poco frustrante, porque el trabajo consiste, básicamente, en buscar una serie de imágenes de referencia en Google, retocar con Photoshop, trazar unas siluetas con Autocad al tamaño deseado y enviarlas a una empresa para que las corten.

m – En principio estas superficies habrían de resultarnos más contemporáneas que los *poemas de resina* o las mostradas en la Sala de Bóvedas, pero su estética no parece resistir el paso del tiempo transcurrido entre el inicio de los dosmiles y este mismo momento. ¿Por qué crees que se les escapa la cualidad de presente?

d – Es cierto que, si bien son obras estéticamente muy actuales, parecen remitir al pasado, pues las formas de la burbuja inmobiliaria identifican una época clausurada.

m – Quiero pensar que las formas de la burbuja ya contenían alguna noticia de la clausura tan inmediata que iban a tener, de su obsolescencia programada. Como las formas de verso desproblematizado de esa "lengua-muesli", o estándar global, que define Jacques Roubaud en *Poesía etcétera: puesta a punto* (*Poésie, etcetera, ménage,* 1995) son incapaces de hacer memoria de un tiempo "para alguien", porque son incapaces de hacer diferencia en la lengua "de alguien", las superficies de la burbuja no nos hablan ni recuerdan demasiado. Quiero decir que ellas no se acuerdan demasiado de nosotros, aunque su presencia nos recuerde el pico enloquecido del neoliberalismo. Estas formas no nos contienen apenas, no nos extrañan, porque están desprovistas de extrañeza y de rugosidad. Lo vivo está roto y es raro, tropieza; las superficies sin pliegue nos olvidan con facilidad.

d – Son formas sin sentido porque fueron hechas muy rápidamente y sin pensar. Cuando vas a Sanchinarro, a Las Tablas, te das cuenta de que allí muchas construcciones se levantaron sin cariño. Al proyectar esos barrios dominó la idea de utilidad, la estética fue concebida como innecesaria. Luchar contra esa concepción para mí es capital porque, como artista, yo formo parte de la zona superflua. El otro día pensé que trabajo de dos maneras. Una es buscando un sentido que parece hallarse escondido. Cuando escribí sobre la obra del arquitecto Enric Miralles quise desvelar el porqué de algunas de sus decisiones espaciales y formales en un momento en el que varias de sus obras estaban siendo demolidas. Quería rescatar un significado que se había vuelto muy hermético, dar un toque de atención, decir: "eh, estáis destruyendo un mundo". Por otro lado, también me interesa insuflar sentido en las formas que se hicieron durante los años de la burbuja. Hay que hacer un gran esfuerzo poético para comprender las razones de esas formas y estructuras, cuando menos como signos de las aspiraciones de una sociedad en una época determinada.



Expositor 2, 2016
Placa de piedra artificial y estructura de hierro

m – A mí me gusta pensar el trabajo poético más que desde el sentido, desde la potencia con que convoca, remonta y mezcla tiempos históricos. La poesía tiene una libertad que la historiografía no tiene.

d – Me interesa mucho la idea de mezcla de tiempos históricos. Es como si el tiempo fuera un material más y también pudiera cambiar de forma, o pulverizarse. Justo esto es lo que he intentado en la primera estancia de la Sala de Bóvedas. Pensé en una memoria que se vuelve desvarío, lo que me lleva a Ezra Pound. Él trabajó con las ruinas de lo histórico pero también de lo psicológico. Su locura tiene que ver con la de quien intenta poner orden a lo pretérito, como le pasó a Aby Warburg. Alguien que intenta comprender todo y acaba colapsado. Ezra Pound trabajaba como si los textos de la antigüedad fueran un trastero de negritas, de materiales.

m – Claro, eso es, el uso de remites de cartas, los ideogramas, las grafías del alfabeto griego, toda esa materialidad lingüística que está más allá, o mejor, más acá, de los temas y símbolos, sustancias para moldes, si quieres. Pound copiaba y pegaba los textos literalmente, o traducía, o versionaba: remoldeaba. Porque, al final, un verso del *Cantar de Mio Cid* (ca. 1200) es un material en sí mismo, no es solo una idea, no es solo una pieza de información que hace correr la trama: es una frase única, concreta, y es la grafía con la que la versión oral del poema fue transcrita al papel, y son las reescrituras cuyas marcas quedan guardadas en palimpsesto, y es un sonido específico en una lengua específica, o mejor, en el dialecto de una comunidad. Un verso del *Cantar de Mio Cid* es un pedazo de lengua que lleva casi mil años sobre la tierra y que al ser incluido en un texto de principios del siglo XX provoca en la lengua de quien lee un desplazamiento de espacios y tiempos. Las palabras ni viajan de una en una, ni permanecen idénticas, pero guardan huellas del camino de transmisión, porque vienen de mundos concretos, por ejemplo desde Vallecas. Me parece que este desplazamiento de lugares y tiempos históricos permanentemente perdidos a partir de materiales muy concretos y localizados es el modo que la poesía tiene de vincularnos con el presente, de acordarse de nosotros.

d – Si te parece podemos terminar hablando de la última sala del recorrido de la exposición. Quería que fuera un espacio muy sencillo, como de recapitulación de las anteriores. En el centro hay un banco de piedra para sentarse y descansar un poco, y, repartidas por el suelo, varias naranjas compuestas de diferentes materiales. La iluminación es tenue, de atardecer, como cuando comienzan a aparecer los colores naranjas en el cielo y el azul se hace más intenso. Está pensada para pasar el tiempo en ella, sin más, un lugar propicio para mantener una conversación como la que acabamos de tener nosotros.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sabatini Building
Santa Isabel, 52

Nouvel Building
Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

Opening hours
Monday to Saturday
and public holidays
from 10:00 a.m. to 9:00 p.m.

Sundays
from 10:00 a.m. to 2:15 p.m.
the whole Museum is open,
from 2:15 p.m. to 7:00 p.m.
Collection 1 and one temporary
exhibition are open (check website)

Closed on Tuesdays

Exhibition rooms in all venues will be
cleared 15 minutes before closing time

Related activity

Encounters with David Bestué:
– September 21, 2017
– November 23, 2017
– February 15, 2018

Prior registration at:
mediacion@museoreinasofia.es

+info
www.museoreinasofia.es

NIPO: 036-17-004-X L. D. M-22503-2017

Education program developed
with the sponsorship of
Fundación Banco Santander



MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

David Bestué
ROSI AMOR

13 September 2017
26 February 2018

Sabatini Building: Floor 1 and
Floor 0, Sala de Bóvedas

Fisuras Program

EXHIBITION

HEAD OF THE
EXHIBITIONS DEPARTMENT
Teresa Velázquez

COORDINATION
Rafael García

MANAGEMENT
Natalia Guaza

MANAGEMENT ASSISTANT
Inés Álvarez

REGISTRARS
Clara Berástegui
Iliana Naranjo
David Ruiz

CONSERVATION
Juan Sánchez
(head conservator)
Begoña Juárez

INSTALLATION
V15

SHIPPING
Ordax

BROCHURE

CONVERSATION
María Salgado

HEAD OF THE
PUBLICATIONS DEPARTMENT
Alicia Pinteño

COORDINATION
AND COPYEDITING
Mercedes Pineda

DESIGN AND LAYOUT
Julio López

IMAGES
Joaquín Cortés /
Román Lores,
except *El Escorial* and
Exhibitor 2,
by David Bestué

PRINTING
ErasOnze

ACKNOWLEDGEMENTS

The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía wishes to thank David Bestué and the following collaborators and institutions:

ABN - Aplicaciones Biológicas a la Nutrición, SL
Artemide
Pablo Capitán del Río
Benoît Duchesne
Joan Galí
García Galería
HANGAR.ORG
Patrimonio Nacional. Dirección de las Colecciones Reales
María Salgado
Julia Spínola

Cover
Transition from meat to wood, 2017
Resin, sawdust and meat flour

In *ROSI AMOR*, his contribution to the Fisuras Program, the artist David Bestué (Barcelona, 1980) conducts a material and formal investigation on the basis of three sculptural techniques: laser cutting, molding, and the reuse of elements from different periods. Bestué evokes three different places – the districts of Las Tablas and Vallecas in Madrid, and the monastery of El Escorial – which correspond in their turn to the notions of the entrepreneurial, the popular, and the historical. In the first room of the exhibition area, a number of pendulums made of methacrylate and other materials imitate the cold and unfeeling aesthetic associated with power. This material and technical aesthetic serves as a counterpoint to the *resin poems* shown in the second room. These are a series of domestic items made out of resin and organic and inorganic materials from many different origins. In the Sala de Bóvedas, the artist has accumulated elements from the past with no hierarchy or order, rather like a junk room or a looted crypt where different historical times are mixed in a sort of jumbled memory. Finally, a bench and a street lamp allow visitors to relax and observe a number of oranges scattered over the floor.

The exhibition is complemented by *00.00h*, a sculpture located outside the museum that is activated for a short time at the stroke of midnight.

"Because things that have been other things have undone their own being"

A conversation between David Bestué and María Salgado

1.

m – Your work starts from poetry at several levels. Let's talk now about at least three of them: (1) the objects you term *resin poems*; (2) your constant references to poets in the Iberian tradition; and (3) the summoning up of historic moments that some of your pieces bring about in a manner you call "poetic". Let's begin with the resin objects.

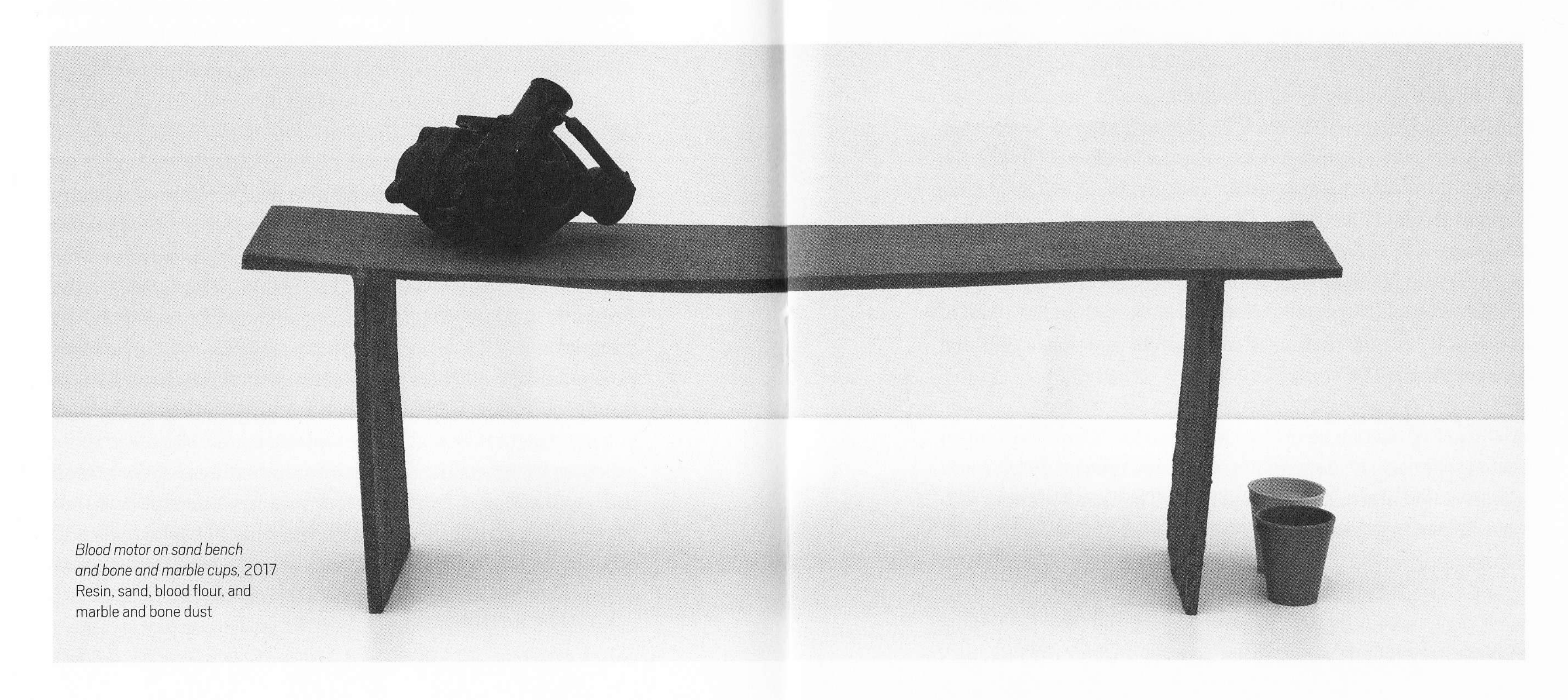
d – I work with the idea of "poems without words", according to my own reading of Stéphane Mallarmé, César Vallejo or Haroldo de Campos. My intention is to take language to the physical dimension through material. In a previous work, *Metal Sculptures* (2012), I enclosed a series of substances inside some iron "cases" that functioned for me like metal calligrams. In the new works I present in *ROSI AMOR*, resin allows me to give the material any form I want. In the meantime, while I was preparing this exhibition, I read *Poesia como coisas* ('Poetry as Things', 1983), a study by Marta Peixoto of the poet João Cabral de Melo Neto. The book was fundamental in enabling me to imagine these works, on the one hand because it describes a type of composition based on a reduced selection and permutation of symbolic elements (knife, clock, bullet), and on the other because it explains how the Brazilian poet worked with words as if they were objects, minerals. Peixoto quotes a line by Cabral de Melo Neto that says: "let the light word weigh as much as the thing it names".

m – It strikes me that your *resin poems* make that rather metaphorical line more "literal" by making it possible for some forms or contours of objects in the world typically associated with certain words to contain substances that actually have weight, if we agree here to assign the quality of "more literal" to the physical object that acts as the specific referent of the conventional and generic meaning of the noun it is generally associated with. In any case, what interests me is how the substance filling the form molded by a physical object that is the referent of the word which names it ("bucket") is obtained through the pulverization of another physical object that is at the same time the referent of another simple word ("cypress"), which establishes between the two – form and substance – a sort of transfer of meanings that we could very simply call a metaphor ("cypress bucket"), and which here once again becomes rather "more literal" in the sense previously assigned. Incidentally, in several of the pieces in this set of works, like that "earth table" which is moreover "Monegros earth", there are more than two terms in play, and the semantic displacement is multiplied centrifugally (like the "*Banana Stool with Garlic Back and Delphi Garlic*") or centripetally ("*Sea Water Table Supported by Two Fish Legs, a Ship's Branch and a Piece of Moguer Cloth*"), broadening the contexts of sense where your poems might operate. It seems to me that this multiplication and the tension between literalness and "metaphoricity" enriches the semantic movements of these "poems without words" by comparison with other examples of visual or "objectual" poems of the eighties and nineties, which functioned more unidirectionally. In this respect, I find virtuosity in the way you managed to translate the two dimensions of those graphic schemes for *Metal Sculptures* into three dimensions. I think the operations of translation and metamorphosis are powerfully present in your work, not only between lexis and objects but also between living and dead substances ("*Transition from Meat to Wood*", for example), liquids and solids, and so forth. Your pieces lift and cross planes like a coffee grinder.

d – For me, material is more important than form. As a sculptor, I neither model, nor touch, nor carve. There's barely a trace of me on my pieces. The classical sculptor worked with very few materials (clay, stone, plaster or bronze) because the important thing for him was the form, whereas for me quite the opposite is the case. For the decoration of the Façade of the Nativity of the Sagrada Familia, the architect Antonio Gaudí wanted to include examples of the mineral, vegetable and animal worlds, and so in many cases used molds of actual palm-trees, geese or men. His reasoning was that the best way to show "God's work" was to make direct copies of the real world. This is an extreme example of the idea of representation I've tried to apply, although in my case I obtained the molds from objects I've found on walks in Vallecas. Afterwards I filled those molds with pulverized materials from multiple origins. Matter is important to me, since it is the survival of the past, brought into the present by any object. In the *resin poems*, what I do is liquidize matter, pulverize it. When grinding down an object, I atomize its substance so that it suddenly acquires a new body just after it disappears. Because they are things that have been other things, they have undone their own being.

m – I wonder why the forms of *Metal Sculptures* are abstract while these resin poems are figurative.

d – There are several reasons. One is that the *resin poems* refer, albeit distantly, to the still life of the Spanish Baroque and its austerity. Another is that the transformation of figurative elements accentuates the idea of metamorphosis. Finally, the dissociation between form and material enables some apparently familiar objects to take you a very long way. They're like a bolt of lightning. That a board on two trestles should transport you to Los Monegros, for instance. Or that some bits of broken glass should speak to you of a ravine.



Blood motor on sand bench and bone and marble cups, 2017
Resin, sand, blood flour, and marble and bone dust

2.

m – The last piece you mention not only links "breakage" and "ravine", the fall and the sound of breaking glass, but also introduces a proper noun into the equation, with the specificity of a place. This is the ravine of Clamores, mentioned by María Zambrano in "*Un lugar de la palabra. Segovia*" ("A place of the word. Segovia", in *España, sueño y verdad*, 1965).

d – Working with material restricts you to the inert world. It's hard for sculpture to introduce intangible things like emotions. That's why I've tried to identify a series of specific places that might generate a particular frame of mind. Cuelgamuros is not only a historically marked place, it's also a source of unease. Toledo isn't the same as a beach in Majorca. I want to capture the emotional life of the country, and since I can't pulverize a feeling or a gesture, I bring specific elements to the resin that are able to transport them.

m – In fact, you don't bring the substance only from places that are, let's say, historic, like the Valley of the Fallen or El Escorial, but also from landscapes produced by the imagery of the Iberian poetry of the first third of the 20th century. The Moguer of Juan Ramón Jiménez, the old elm of Antonio Machado's poem ("A un olmo seco" ["To a Dry Elm"], *Campos de Castilla*, 1912), and those titles it's impossible to hear without recalling verses by Gerardo Diego or Lorca: "cypress bucket with pathway handle", "nail of tooth and lip of carnation", "coffee, milk and sugar grill and newspaper padlock".

d – Yes, I've also made use of Góngora, the Alfanhuí of Rafael Sánchez Ferlosio (*Industrias y andanzas de Alfanhuí*, 1951), Enric Casasses and María Zambrano herself. They're all authors who have helped me configure a sort of emotional substratum of the country.

m –I see a risk in the last thing you've just said. As a poet and a Peninsularist, I find the idea of the 'country' highly problematical, as I do the notion of the continuity of a literary history linked to a national territory, because it is generally placed at the service of the history of the State. History seen from below, and poetry too, has more to do with ruptures, new beginnings and discontinuities, with secret assignations between distant generations who seek each other out because they need one another, and also with intergenerational confrontations, and with exiles, abandonments and journeys, with the construction of alternative cultures that reconstruct other post-national narratives and archives in their turn, as Germán Labrador explains very well in his book *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (2017).

d – I identify two Spains. One is that of Philip II, which for me lies at the root of the problem. It's granite, heaviness, hardness, Catholicism, empire, the political past, the desire to homogenize a country and enclose it within itself. Some of the works I present in the Sala de Bóvedas (Vaulted Hall) refer back to that imagery. The descent down the steps to get to that room, located in the basement of the Museum, is symbolically linked with the descent to the crypt of the Royal Mausoleum at El Escorial. There I arranged fragments from different historical periods with no hierarchy, as if it were a rather disorienting archaeological museum. I've tried to treat these ruins without any kind of solemnity. They're forms without substance, shells of the past, that can be manipulated because they're dead. The other Spain, the one that interests me, is the one I've tried to put inside the *resin poems* we were talking about at the beginning. This is a popular and porous Spain that belongs to the district of Vallecas in Madrid. I'm interested in the south of Madrid because I identify it as a space in constant transformation on the material level. It's the city's stomach, with its central market, Mercamadrid, and its refuse tip, Valdemingómez. It's mud, wheat and plaster, the popular memory.

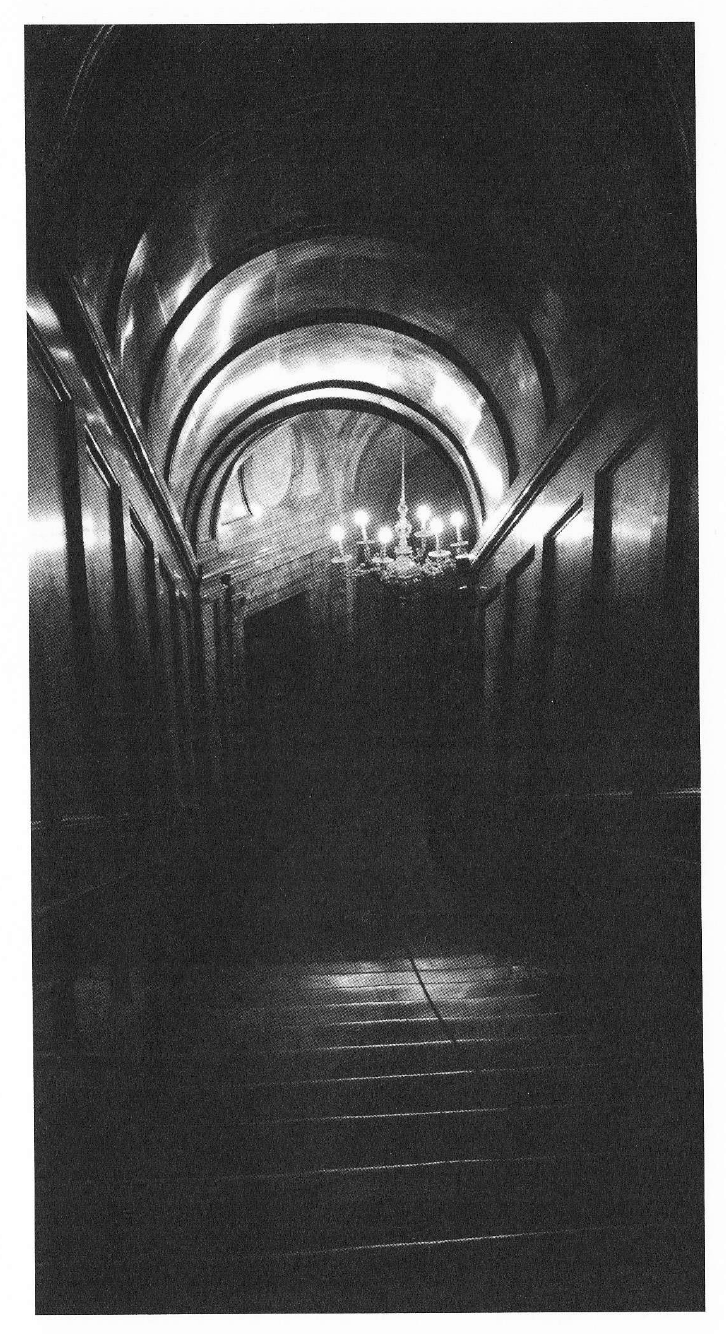
m – Then do you associate the "poetic" with popular culture? What about: "Atocha jam on Cerro Testigo plate on salt shelving"?

d – Poetry brings the direct and subjective testimony of each period, and retains the traces of the collective subconscious. The piece you're talking about is the most imbued with Vallecas of all the *resin poems*. I wanted to introduce Atocha, because it's where the sculptor Alberto and his friends used to begin their walks from the train station to Cerro Testigo. For me, though, Atocha is also the terrorist bombings of March 11, 2004. I've spoken about plaster, Valdemingómez and wheat, but at the end of it all are the bombings. The sacrifice took place in the south of the city. The Atocha jam contained in this piece is the only element in the *resin poems* where the pulverized material, a fragment of brick from the station, has been mixed with natural cluster pine resin so that it will adopt a soft and shapeless form. It is very difficult for the unease, the trauma, or the memories and thoughts we keep in our minds to find release. Quite honestly, I'm not sure whether this evocation of places and events will be fully understood by members of the public from other countries.

m – And what kind of reception do you think your operation on "Spanish imagery" will get from someone living in the Iberian Peninsula?

d – I'm one of various artists who are working on Spain as material, as a symbol that has to be reconsidered from another viewpoint. It's a matter of vindicating various postponed or ignored testimonies that tell us how the country is sustained not by politics but by another kind of magma, a diverse emotional mud. I think the right wing has a very monolithic idea of Spain. They try to unravel the complexity of the territory and smooth out its bumps. In their quest for a supposed efficiency or faith in the future, they propound a normalizing process that views particularities and differences as fault lines.

m – On the subject of the customary practices of that great normalizing and "modernizing" process you mention, which in my view has a great deal to do with the culture born in the developmentalist period, we might go on to talk now of some of the other works you show in this exhibition.



Access stairs to the Monastery of El Escorial's Royal Mausoleum

3.

d – Of course. I also show some works in methacrylate cut with a laser. At first I wanted them to be clocks, but as I've worked on them, they've progressively lost their hands and now retain only the pendulum. They're like incomplete clocks that show only the seconds, as if they were located in a continuous present. For me, they're the prologue to the exhibition, a fairly cold counterpoint to the *resin poems*. If the territory the poems invoke is Vallecas, the one summoned up by these methacrylate works would be Sanchinarro and Las Tablas, recently constructed neighorhoods in the north of Madrid. These districts symbolize power, since the biggest firms in the country are setting up their headquarters there. If you walk through there and look at the façades of those new office blocks, you discover a very technological aesthetic, with fluid solar protection panels, optical illusions and 'pixelated' surfaces. You can tell they were designed on a computer screen. When I was preparing *History of Force* (2017), a piece of research on engineering and construction materials, I realized that when a new technique or material appears, it takes a little time to find its ideal structure, like someone groping their way. I don't think information technology applied to construction has yet found its aesthetic. In the exhibits in this room, then, I've tried to make use of this type of technique. As a sculptor, it's a little frustrating, since the work basically consists of searching on Google for a series of reference images, retouching them with Photoshop, tracing some silhouettes of the desired size with Autocad, and sending them to a firm to be cut out.

m – In principle, these surfaces ought to strike us as more contemporary than the *resin poems* or the works shown in the Sala de Bóvedas, but their aesthetic doesn't appear to have resisted the passage of time from the beginning of the 2000s until now. Why do you think the quality of the present escapes them?

d – Although they're aesthetically very up-to-date works, it's true they seem to hark back to the past, since the forms of the construction bubble identify a period that's now closed.

m – I like to think that the forms of the construction bubble already contained some inkling of the immediate shutdown they were going to be faced with, of their programmed obsolescence. Like the deproblematized verse of that "muesli language", or global standard, which Jacques Roubaud defines in *Poésie, etcétéra, ménage* ("Poetry, etcetera: Cleaning House", 1995), they're incapable of triggering a memory of a time "for someone", since they're incapable of making a difference in the language "of someone". The surfaces of the bubble don't speak to us or remind us of very much. I mean that they don't remember us much, although their presence reminds us of neoliberalism at the peak of its frenzy. These forms hardly contain us, they don't produce wonder in us, because they're deprived of strangeness and roughness. The living is broken and strange, it stumbles. Surfaces without folds easily forget us.

d – They're senseless forms because they were made very quickly and without thought. When you go to Sanchinarro or Las Tablas, you realize that a lot of constructions there were built with no affection. When those districts were planned, the dominant idea was utility. Aesthetics was seen as unnecessary. Fighting against that concept is of supreme importance to me, since as an artist I form part of the superfluous zone. The other day it occurred to me that I work in two ways. One is searching for a meaning that seems to be hidden. When I wrote about the work of the architect Enric Miralles, I wanted to reveal the reason behind some of his spatial and formal decisions at a time when several of his buildings were being demolished. I wanted to retrieve a meaning that had become very hermetic, shout out a warning and say: "Hey, you're destroying a world." On the other hand, I'm also interested in breathing sense into the forms that were made during the years of the bubble. You have to make a great poetic effort to understand the reasons for those forms and structures, at the very least as signs of the aspirations of a society at a particular period.



Exhibitor 2, 2016
Artificial stone nameplate and iron structure

m – I like to think of poetic work less in terms of sense than of the power with which it summons, traces back and mixes historical times. Poetry has a freedom history doesn't have.

d – I'm greatly interested in the idea of mixing historical times. It's as though time were just another material, and could also change form or be pulverized. This is exactly what I've tried to do in the first area of the Sala de Bóvedas. I thought of a memory that becomes delusion, which brings me to Ezra Pound. He worked with the ruins of the historical, but also of the psychological. His madness has to do with that of someone trying to put order into the past, as happened also to Aby Warburg. Someone who tries to understand everything and ends up collapsing. Ezra Pound worked as if the texts of antiquity were a storeroom full of materials in bold type.

m – Of course, that's it. The use of return addresses on letters, ideograms, the letters of the Greek alphabet, all that linguistic materiality that lies beyond – or rather, on this side of – themes and symbols. Substances for molds, if you like. Pound cut and pasted texts literally, or translated them, or made versions of them. He remolded them. For in the end, a line from *The Poem of the Cid* (c. 1200) is a material in itself, not just an idea. It isn't just a piece of information that moves the plot along, it's a unique and specific phrase, and it's the writing with which the oral version of the poem was transcribed to paper, and it's the rewritings whose marks were left behind in a palimpsest, and it's a specific sound in a specific language, or rather in the dialect of a community. A line of *The Poem of the Cid* is a bit of language that's been on the Earth for nearly a thousand years, and when it's included in an early 20th century text, it causes a displacement of spaces and times in the language of whoever is reading it. Words don't travel one by one, nor do they remain identical, but they retain traces from the path of transmission, because they come from concrete worlds – Vallecas, for instance. It seems to me that this displacement of permanently lost historical places and times on the basis of very concrete and localized materials is the way poetry has of linking us with the present, of remembering us.

d – If you like, we can end by talking about the last room in the exhibition. I wanted it to be a very simple space, like a recapitulation of the previous ones. In the centre is a stone bench for sitting down on and resting a little, and scattered over the floor are several oranges made of different materials. The lighting is dim, like twilight, when orange colors start to appear in the sky and the blue becomes more intense. It's a place meant for spending time in, nothing else. A good place for holding a conversation like the one we've just had.